validità dei singoli autori, perché costituisce l'approdo definitivo alla cultura italiana d'una vicenda letteraria di vocazione continentale.

A. C.

Pitture, stampe e disegni dalle collezioni dei civici musei di storia ed arte di Trieste, catalogo a cura di Decio Gioseffi, Trieste, 1972.

Con lo sguardo fisso « all'armonico sviluppo della comunità anche nei suoi connotati culturali » — cosí scrive il sindaco di Trieste nella prefazione — s'è voluta organizzare una mostra che stimolasse la sensibilità della cittadinanza nei confronti d'un patrimonio artistico di prim'ordine, qual è appunto quello triestino: una rassegna quindi d'ordinaria amministrazione, che deve tuttavia costituir l'avvio — come lascia intender Decio Gioseffi — d'un programma ormai improcrastinabile di revisione e di restauro.

Perché dunque s'è scelto il Settecento? Forse per una sorta di sottintesa affinità col nostro gusto (di cui s'ebbe vistosa conferma col Tiepolo a Passariano) e perché fu in quel secolo che Trieste si affermò come emporio economico e come polo d'attrazione culturale, gettando le basi di quella prestigiosa avventura, che l'ebbe smagliante protagonista nel secolo seguente (l'unico « gran secolo » che Trieste abbia conosciuto).

È una vicenda civile che s'anima di singolari personaggi, come quel conte Faraone Cassi, che reduce dall'Oriente, ove gli era riuscito di rastrellar una valanga di quattrini, si sbizzarrí a far il mecenate, finanziando le prime campagne archeologiche ad Aquileia e la costruzione dell'attuale Teatro Verdi. Par uscito davvero — come scrive il redattore del catalogo — dalle pagine di Dumas: filantropo ed avventuriero, questo Cagliostro levantino, di cui alla mostra si espone un ritratto tronfio e dissacrante, incarna con le sue contraddizioni e le sue poche virtú l'anima d'una comunità mercantile, che cercava di riscattar con il collezionismo ed il patrocinio dell'arte gli intrallazzi del fondaco. Ma accanto a questo vi fu un altro, spesso piú sagace, collezionismo (quello degli artisti stessi) cui dobbiamo due fra le piú prestigiose raccolte di disegni del Tiepolo ch'esistano al mondo: l'una appartenuta all'incisore Viviani e l'altra al Gatteri.

La prima pervenne poi ai Sartorio, nella cui splendida residenza tardo settecentesca, restituita dal recente restauro all'impronta originaria, è ospitata la mostra.

Piú che un semplice museo, essa è quasi lo specchio d'un'epoca e del tramondo d'una civiltà, che ancor suscita a Trieste nostalgici rimpianti. È un susseguirsi di tredici sale, dedicate alla pittura, ai disegni e alle stampe, senza un apparente filo conduttore, se escludiamo quell'istintivo senso del bello, che d'ogni autentico cultore d'arte costituisce il primo appassionato movente.

La presenza di nomi prestigiosi, quali il Piazzetta, il Guardi, il Tiepolo, lo Zugno, il Magnasco ed i Ricci, l'Amigoni, il Grassi ed il Bison ci assicurano che il visitatore di gusto non ne uscirà deluso.

A. C.

Inediti d'arte friulana, catalogo a cura di Giuseppe Maria Pilo per la 15ª settimana dei musei, Pordenone, Del Bianco, ottobre 1972.

Quel discorso di rinnovato impegno culturale, che prese l'avvio con l'esposizione dei restauri nell'autunno del '70 e superò con successo lo scoglio d'una rassegna tanto impegnativa quale si rivelò la mostra del Grigoletti nell'aprile successivo, è dunque giunto ad una significativa battuta: l'adesione infatti alla settimana nazionale dei musei pone a diretto contatto con la comunità cittadina uno stimolante patrimonio d'arte figurativa, che sino a non molti anni addietro costituiva una sorta di limbo privilegiato.

Ma perché tale non divenga un museo, occorre bandire dalla presentazione delle opere e dai testi di commento quelle aride astrazioni speculative, che nell'Italia d'oggidí ribadiscono l'irriducibile frattura, che demarca dal resto della collettività la cerchia ristretta degli iniziati.

Ma al di là di questa notazione di costume, che interessa solo i « pianificatori » della politica culturale, coloro — per intenderci — che vorrebbero combattere il cerebralismo declassando i contenuti, s'ha da ammettere che quello proposto da Giuseppe Maria Pilo è un itinerario seducente.

In questa galleria d'inediti, stipati al pianterreno di cà Ricchieri, quasi ogni brano pittorico costituisce un'emozionante scoperta e un incoraggiante stimolo alla sistematica revisione della critica tradizionale.

E il Pilo certamente non vi si sottrae: anzi egli affronta il dibattuto recupero di certe opere formulando chiare attribuzioni e corredandole con un'approfondita esegesi stilistica.

Ne esce un contributo « aperto », del quale si potrà dissentire e discutere, ma che ha il pregio d'eccitare gli studi e gli interventi e di porre in termini volutamente « provocanti » (come sempre accade per le attribuzioni coraggiose) la base d'un'analisi piú ampia e approfondita.

È quanto ci auguriamo accada per il Pordenone, cui s'ascrivono due tempere su tavola sagomata d'altissimo linguaggio e d'intenso pàtos, che propongono inquietanti riscontri con il trittico giovanile di Valeriano ed una certa severa suggestione propria della scuola tolmezzina.

L'aggancio con la testimonianza del Ridolfi e con quella indiretta del di Maniago restringe il campo delle ipotesi, ponendo sulla paternità pordenoniana una robusta ipoteca.

Ciò vale anche per l'affascinante tavola con *La dama velata* che suggerisce struggenti paralleli con il linguaggio di Sebastiano del Piombo, mediato attraverso l'altissima lezione del Sanzio.

L'appartenenza *ab antiquo* dell'opera alla Galleria Cittadini Cesi dovrebbe costituire l'unica concreta testimonianza del soggiorno romano del Pordenone: ma è questo un interrogativo che poggia su ancor gracili indizi. Di Pomponio Amalteo, che dei moduli pordenoneschi fu l'inesauribile volgarizzatore, v'è una splendida *Sacra conversazione,* campita in uno spazio trasparente, sul terso fondale d'una costa rocciosa e d'una città turrita, che richiama il gusto del Cima e la gamma emotiva del Fogolino.

Una forzatura invece ci sembra di dover cogliere nell'ascrizione all'Amalteo d'una grossolana teletta (l'*Adorazione dei Magi*), affiorata dai meandri sospetti del mercato antiquario, che nella goffaggine di talune figure, nell'impacciata distribuzione degli spazi e nella ridondanza della carica coloristica induce a pensar piuttosto ad un innominato garzone di bottega.

Una piacevole sorpresa è offerta invece da Sebastiano Secanti, tardo epigono d'un inesauribile dinastia d'artisti, che rivela nel *Ritratto di medico,* esposto al Ricchieri, temperamento e mestiere, ricollegandosi, in un sottile gioco d'introspezione psicologica, alle piú autorevoli affermazioni della ritrattistica coeva. Meritevole di particolare notazione è lo stupendo dipinto con la *Madonna del Carmelo fra i Santi Pietro, Marco e Nicola,* che la felice intuizione del Fazzini-Giorgi portò ad attribuire al Grassi. È un'opera d'ampio respiro e dal vigoroso impasto coloristico, che anticipa nelle figure marginate dei tre donatori quella vocazione ritrattistica dell'artista, che troverà poi ripetute ed indiscusse conferme.

Con codesto recupero torna in ballo la datazione della prima esperienza veneziana del Grassi e l'incidenza sulla sua formazione del conterraneo Bombelli.

Anche quest'ultimo è presente alla rassegna con due composti ritratti, che finiscon col far da cornice (assieme a certe tele del Carneo, ad una capricciosa veduta del Carlevariis e ad un delicato pastello del Pavona) alle clamorose rivelazioni di cui dianzi s'è detto.

Una dignitosa testimonianza del Fogolino, altro fecondo assimilatore del linguaggio pordenonesco, del trevigiano Florigerio, e due tele del Nervesa, nei cui moduli interpretativi tende ad affermarsi un manierismo ironico e scontroso, suggellano — ed è una scelta felice — la rassegna che abbraccia un filone discorsivo d'oltre tre secoli.

Un capitolo a sé, nel contesto d'una mostra dedicata ad opere « inedite », dovrebbe costituire il restauro della pala di San Gottardo, da oltre un secolo e mezzo annoiata spettatrice, nell'aula consiliare del municipio, della foga tribunizia o dell'impacciata oratoria di tanti amministratori d'oggi e di ieri.

È un'opera troppo nota — si dirà — per poter essere abbinata a degli inediti: chi l'abbia però veduta dopo il restauro deve ammettere che si tratta d'un'autentica riscoperta.

Già il Molajoli, nel '39, ne aveva denunziato il pessimo stato di conservazione e l'appesantimento dell'originaria stesura pittorica a causa di vaste ed incontrollate ridipinture. Sia il Fava, che vi mise mano sulla metà del '700 che il Cibin (1861) vollero metterci del loro, non solo integrando le vaste lacune (dovute a stacco del colore), ma farcendo persino le superfici intatte con arbitrari apporti personali.

Il restauro, condotto sotto il controllo della Soprintendenza alle gallerie del Friuli-Venezia Giulia da Antonio Lazzarin, ha reso finalmente giustizia al Pordenone, restituendoci una delle pagine piú alte della sua maturità, nel « momento — come scrive il Pilo — in cui si defi-

nisce e prende forma definitiva il suo (tormentato) orizzonte poetico ».

Il recupero della pala affronta non solo lo stridente contrasto fra il prima e il poi (documentato al Ricchieri da un minuzioso corredo fotografico, che scandisce i vari momenti del ripristino ed il progredire della riacquisita leggibilità del dipinto), ma l'urgenza d'estendere quest'opera di recupero a tante altre maltrattate testimonianze della pittura friulana, compresi i nomi piú rappresentativi della bottega del maestro, dall'Amalteo in giú.

Solo allora — e ci vorranno parecchi anni — si potrà porre sul tappeto con meditata consapevolezza il problema della mostra. È inutile reclamizzare una rassegna di tanto impegno, quando non s'è neppure tolta la « buccia » alla materia disponibile, quando ci si accorge che basta il restauro d'un brano di capitale importanza (appunto il San Gottardo) per far riaffiorare un inesauribile intreccio d'implicazioni filologiche (in polemica col Tiziano e in fase di rigetto rispetto la matrice giorgionesca), quando la matassa dei pordenoneschi, soprattutto per quel che riguarda certi vasti cicli di affreschi, è dura da districare.

Il direttore del civico museo queste difficoltà le conosce e mostra, con l'intelligente « complicità » del soprintendente Degani, di non lasciarsi scoraggiare: diamogli dunque tempo, lasciamolo operare senza l'assillo d'affrettate scadenze ed avremo davvero una mostra di livello internazionale.

Guardare al '74 o al '76 significherebbe soltanto sciupare un'occasione irripetibile per la nostra città e per questa generazione: se l'obbiettivo fallisse per la cultura pordenonese non vi sarebbero prove d'appello.

ALBERTO CASSINI

METZ FABIO - GOI PAOLO, *Pittura del XVII-XVIII secolo,* San Vito al Tagliamento, Ellerani, 1972.

È l'ultima « fruttuosa carrellata » — come la definisce monsignor Corazza nella nota introduttiva — di questi due impenitenti ricercatori, che continuano a porre le toppe a numerose lacune della nostra storiografia pittorica, attingendo sempre e soltanto alle fonti documentarie.

Lo stile è nervoso ed asciutto e non lascia spazio a quelle sbrigliate sortite con le quali, tanto spesso, nel campo labile delle attribuzioni, oggidí s'azzarda, s'insinua o si deduce, senz'alcun solido appiglio.

Il pretesto per la pubblicazione è stato offerto dall'anniversario della dedicazione del duomo; ma l'accurato vaglio dei dati e delle testimonianze e l'analisi sottile dei singoli brani ci dicono che quello di Goi e Metz per il patrimonio figurativo del Sanvitese (ed in genere del Friuli Occidentale) è un antico amore. Neppur mal ricambiato se si pensa che dalla loro ricerca affioran a tutto sbalzo personaggi di primordine: da Palma il Giovane che lasciò una traccia della propria inesauribile vena in Santa Maria di Spilimbergo, ora definitivamente assegnata, su basi d'archivio, all'ultimo periodo dell'operosità del maestro (1622), al Peranda (presente con due lunettoni impacciati e scomposti a Cordovado), a Nicolò Bambini, figura controversa e discussa della cui rivalutazione stilistica s'è fatto recentemente paladino il Rizzi.

Tappe significative del suo itinerario friulano si colgono a Fossalta, con due pale della parrocchiale, la cui scontata iconografia di maniera trova riscatto nell'impiego d'una vasta e succosa gamma coloristica, a San Vito nella chiesa del Monastero, con una *Visitazione* dal tessuto disegnativo equilibrato e composto ed infine ad Orcenico Inferiore, con una ripetizione, meno fluida e smagliante, della pala precedente.

Con un salto qualitativo e di gusto torniamo a San Vito nel Monastero della Visitazione con una significativa tela di Bartolomeo Litterini (il terzo dopo il padre e la sorella Caterina d'un'autentica dinastia di pittori) ed infine nel duomo, ove fan spicco due belle opere del bellunese Gaspare Diziani. Un'altra testimonianza dell'attività di questo artista, sinora inedita, è costituita dalla pala della *Visitazione* a Prodolone: singolare ripetizione del miglior repertorio dizianesco, con aguzzi profili di vecchi pensosi, un comparto architettonico ben scandito ed una tavolozza esuberante e festosa.

Gli autori indugiano infine su un pittorastro ambizioso e provinciale, don Gian Battista Tosolini, che — per nostra fortuna con scarso successo — tenne scuola e bottega a Venezia e a Udine.

L'arte nostrana ha corso un rischio grosso, perché fra i suoi allievi gli riuscí persino d'arruolare il Politi, il quale, nonostante l'*impasse* d'un simile e desolante apprendistato, spiccò poi il volo per ben altri lidi.